

A vueltas con Murillo y Velázquez

en la España de comienzos del reinado isabelino: la fortuna crítica del "pintor del cielo" y el "pintor del suelo" en la revista *El Artista* (1835-1836)

María Victoria Álvarez Rodríguez

Universidad de Salamanca



Fig.1. Frontispicio del primer tomo de *El Artista* (1835). Biblioteca Nacional de España

Resumen

El presente estudio analiza el importante papel desempeñado por la revista romántica *El Artista* en los primeros años del reinado isabelino en cuanto a la valoración de Murillo y Velázquez. Considerada por derecho propio una pionera en su campo, esta publicación se esforzó por emular en su encendida defensa del Romanticismo a sus homólogas extranjeras, especialmente la francesa *L'Artiste*. No obstante, ese posicionamiento tan declarado no le impidió mostrar una profunda admiración por la pintura española del Siglo de Oro. Debido en gran medida al acento que se puso en la España isabelina en lo intrínsecamente español, tanto Velázquez como Murillo llamaron la atención de *El Artista*, dedicándoles una serie de textos que procederemos a analizar prestando especial atención a la evolución experimentada en la centuria isabelina por la fortuna crítica de ambos pintores.

Palabras clave: Siglo XIX, prensa artística, historiografía artística, Velázquez, Murillo.

Abstract

This study analyzes the important role played by the romantic magazine El Artista in the early years of the reign of Isabel II as the valuation of Murillo and Velázquez. Considered in its own right a pioneer in its field, this publication strove to emulate in its passionate defense of Romanticism to their foreign counterparts, especially the french L'Artiste. However, this positioning did not prevent that El Artista show a deep admiration for the spanish painting of the Golden Age. Due largely to the accent that was put in the Spain of Isabel II in the intrinsically spanish, both Velázquez and Murillo drew the attention of El Artista, dedicating a series of texts that we will analyze with particular attention to the developments in the Spain of Isabel II by critical fortune of both painters.

Keywords: 19th Century, art press, art historiography, Velázquez, Murillo.

Una de las novedades más importantes y llamativas que se produjeron en el campo de la historiografía artística española durante el reinado entre 1833 y 1868 de Isabel II (1830-1904) fue el desarrollo de la prensa artística a imitación de lo que desde hacía varias décadas se estaba produciendo en el extranjero¹. La política represora de Fernando VII (1784-1833) impidió que durante su reinado se difundieran en nuestro país todas aquellas ideas procedentes de más allá de los Pirineos que en su opinión podían llegar a ser peligrosas por asociarlas a la mentalidad libertad. A su muerte, cuando su viuda María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878) empezó a ejercer la regencia durante la minoría de edad de su hija Isabel, seguida por la del general Baldomero Espartero (1793-1879), comenzaron a aprobarse una serie de medidas que permitieron una libertad de prensa cada vez mayor, como la Ley de Prensa de 1837 y la Ley Nocedal de 1857². Esto ocasionó el surgimiento, desarrollo y difusión de un amplio número de revistas que, entre otros temas, abordaban la cuestión artística, existiendo tanto títulos dedicados a especialistas que se ocupaban de la arquitectura desde una perspectiva profesional, como herederas de las antiguas *feuilles d’annonces* que servían de punto de encuentro entre los técnicos, como publicaciones de carácter más general que hablaban de las Bellas Artes al mismo tiempo que trataban otros asuntos como la literatura, el teatro, etc.³

A medio camino entre las revistas dedicadas a los profesionales de un campo muy concreto y las enciclopédicas destinadas al gran público estaban aquellos rotativos que surgían en el seno de un grupo de artistas y literatos y se encontraban orientados a ese mismo público. Lógicamente, al tratar de emular lo que se estaba haciendo por aquel entonces en el extranjero no es de extrañar que la personalidad de la mayoría de esos títulos fuera profundamente romántica, constituyendo una de las primeras tribunas desde las cuales se dieron a conocer los postulados de dicho movimiento artístico en nuestro país. Destacan especialmente las publicaciones periódicas que vieron la luz en la década de 1830 por ser las más combativas y exaltadas a este respecto; entre ellas nos encontramos con títulos como *No Me Olvides* (1837-1838), dirigida por el poeta Jacinto de Salas y Quiroga (1813-1849), y *El Artista* (1835-1836), la publicación en la que nos centraremos en el presente estudio, creada también por dos artistas: el escritor Eugenio de Ochoa (1815-1872) y su cuñado el pintor Federico de Madrazo (1815-1894), ambos exponentes incuestionables del Romanticismo literario y pictórico español. Más tarde, a medida que avanzaba la centuria, arraigarían más esas revistas de corte enciclopédico con mucha más repercusión entre el gran público, como *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857) o *Museo de las Familias* (1843-1870), y cuando el Romanticismo acabó dando paso al positivismo lo hicieron las publicaciones más profesionales en las que las Bellas Artes eran estudiadas por historiadores, historiadores del arte y arqueólogos, como fue el caso de *El Arte en España* (1862-1870) y *La Revista de Bellas Artes* (1866-1868).

Regresando a *El Artista*, su relevancia como punto de encuentro entre los nuevos talentos españoles ha sido sobradamente demostrada. Entre sus redactores encontramos a algunos de los que actualmente se consideran los principales escritores románticos de nuestro país, como el mentado Jacinto de Salas y Quiroga, José de Espronceda (1808-1842), Mariano Roca de Togores y Carrasco (1812-1889) José Zorrilla (1817-1893)... una minoría de intelectuales que tuvieron que plantar cara a numerosas críticas en la época en que la

1. TAJAHUERCE ÁNGEL, I., *El arte en las revistas ilustradas madrileñas (1835-1840)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995, pág. 49.
2. BLANCO MARTÍN, M. Á., “Opinión pública y libertad de prensa (1808-1868)”, en VVAA., *La prensa española durante el siglo XIX. I Jornadas de especialistas en prensa regional y local*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1988, pág. 43.
3. ISAC, Á., *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos (1846-1919)*, Granada, Universidad de Granada, 1987, págs. 111-112.

revista vio la luz porque sus creaciones eran consideradas demasiado atrevidas para el canon clasicista que aún seguía imperando en el arte y la literatura, de ahí que fuera tan importante para ellos contar con un órgano de representación y de difusión de sus ideas como *El Artista*, tan romántico en su espíritu como ellos mismos⁴.

Como ya hemos explicado, la inspiración en modelos extranjeros resulta muy clara en el caso de esta revista, tomando como referente desde el primer momento a su homónima francesa, *L’Artiste*, fundada cuatro años antes, tanto en cuanto al continente como al contenido⁵. En el caso de la revista de Ochoa y Madrazo, estuvo publicándose desde el 5 de enero de 1835 hasta el 4 de abril de 1836, sesenta y cinco entregas que podían adquirirse los domingos por diez reales, costando la lámina suelta cinco reales. Tenía un formato tradicional en la época en 4º de 290 milímetros de alto por 210 milímetros de ancho, con texto a dos columnas y más de cien ilustraciones, imprimiéndose las láminas en el Real Establecimiento Tipográfico que por entonces dirigía Federico de Madrazo y el resto de la revista en la imprenta de J. Sancha. Los elevados costes que supuso esta aventura periodística, especialmente por lo cuidado de su formato, impidió que tuviera una vida larga, pese a contar con la generosa ayuda económica de José de Negrete y Cepeda, conde de Campo-Alange (1812-1836), cuya temprana muerte en la Primera Guerra Carlista (1833-1840) no le permitió continuar con este proyecto⁶.

Considerando el talante romántico del rotativo, no es de extrañar que su opinión con respecto a la arquitectura barroca española fuera la misma que encontramos en la inmensa mayoría de revistas de ideología similar: para los artistas y eruditos de la época isabelina los edificios de los siglos XVII y XVIII, a los que se referían con nombres tan despectivos como “*churruiguerescos*”, “*gongorinos*” o “*culteranos*”, no poseían nada digno de admiración por constituir una ruptura total de los presupuestos clásicos, aun cuando el Romanticismo también perseguía apartarse de ellos⁸. Sin embargo, no sucedía lo mismo con otras manifestaciones culturales de la misma época que sí eran apreciadas, como la literatura y la pintura⁹, así como el contexto histórico en sí mismo del Siglo de Oro, que había pasado a ser a ojos de los españoles del siglo XIX uno de los momentos más gloriosos del pasado de España que tanta importancia estaba adquiriendo como parte del movimiento nacionalista que recorría Europa desde comienzos de siglo. No es de extrañar, por lo tanto, que frente a la indiferencia absoluta manifestada por los redactores de *El Artista* acerca de la arquitectura barroca los pintores que más destacaron en dicha época sí despertaran su admiración. Además de algunas menciones muy breves a obras de artistas como Francisco de Zurbarán¹⁰ (1598-1664), José de Ribera¹¹ (1591-1652),

4. AYALA ARACIL, M. de los Á., “La defensa de lo romántico en la revista literaria *El Artista*”, *Actas del VIII Congreso Los románticos teorizan sobre sí mismos* (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002), Bolonia, Il Capitello del Sole, 2002, pág. 35.
5. CALVO SERRALLER, F. y GONZÁLEZ GARCÍA, Á., “Estudio preliminar”, en VVAA., *El Artista (edición facsimil)*, I, Madrid, Turner, 1981, pág. 17. Esta inspiración ha sido estudiada por SIMÓN DÍAZ, J., “El Artista de París y El Artista de Madrid”, *Revista Bibliográfica y Documental*, nº1, 1974, págs. 261-267.
6. Sobre la labor desarrollada por este personaje en el desarrollo de la revista que nos ocupa, ALONSO SEOANE, M. J., “La participación del Conde de Campo Alange en «El Artista» en los tres primeros meses de 1835”, *Anales de literatura española*, nº 25, 2013, págs. 11-43.
7. OROZCO DÍAZ, E., “El concepto y la palabra barroco en los novelistas españoles del siglo XIX. (Unas notas sueltas centradas en Alarcón, Galdós y Clarín)”, en VVAA., *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1981, pág. 584.
8. GARCÍA ALCÁZAR, S., “Barroco y Romanticismo: concepciones del arte moderno durante el siglo XIX”, *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. I, Arte, arquitectura y urbanismo (Antequera, 17-21 de septiembre de 2007)*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, págs. 309-316.
9. En relación con este tema remitimos a COFIÑO FERNÁNDEZ, I., “La fortuna crítica de los artistas y las obras barrocas durante la Ilustración y el siglo XIX”, *Actas de Correspondencia e integración de las artes: 14º Congreso Nacional de Historia del Arte, II (Málaga, 18-21 de septiembre de 2002)*, Málaga, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, págs. 661-668.
10. MADRAZO, P. de, “Visión de San Pedro Nolasco, por Zurbarán”, *El Artista*, II, 24, 1836, págs. 282-284.
11. MADRAZO, P. de, “Bellas Artes. Martirio de San Bartolomé. Por Ribera”, *El Artista*, II, 16, 1836, págs. 181-182.

Juan Carreño de Miranda¹² (1614-1685) o Jusepe Leonardo¹³ (1601-1653), los directores de *El Artista* publicaron algunos artículos sobre Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y Diego Velázquez (1599-1660) que no solo demuestran la preeminencia que ambos poseían entre los artistas de su generación en opinión de los románticos sino también, y esta es la cuestión en la que más nos detendremos en nuestro análisis, la evolución experimentada en el siglo XIX por la fortuna crítica paralela del “*pintor del cielo*” y el “*pintor del suelo*”, como se dio en llamarlos en una fecha más avanzada¹⁴.

Comenzaremos por Murillo por ser el más admirado de los dos en los primeros años del reinado isabelino, tanto en España como en el extranjero. En Inglaterra y en Francia era tenido por el pintor español del Barroco por antonomasia, en el primer caso por su proximidad a la naturaleza y en el segundo por su carácter popular y en cierto modo pintoresco¹⁵. Muy diferente fue, desde luego, la valoración que solían realizar los críticos españoles de Murillo en el siglo XIX, poniendo siempre el acento en su gran religiosidad principalmente porque la época isabelina también destacó por esto mismo, y la importancia que el Romanticismo concedió a la dulzura y la belleza hacía que la religiosidad de Murillo resultara más fácil de asimilar que, por ejemplo, la de Zurbarán.

En nuestra opinión, parte del interés de Eugenio de Ochoa por ensalzar a Murillo en su artículo publicado en *El Artista* en 1835 se debió a que, como él mismo indicaba en las últimas líneas del texto, muchos de sus cuadros formaban parte de la *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España* de la que se había hecho cargo entre 1825 y 1835 el pintor José de Madrazo (1781-1859), que tres años después se convertiría en director del Museo del Prado hasta 1857. Tratándose de su suegro, no es de extrañar que Ochoa intentara avivar la curiosidad de sus lectores por la obra de Murillo remitiéndoles a la consulta de la ambiciosa colección del patriarca de los Madrazo, que no obstante dejó de publicarse en 1837 tras cincuenta entregas por no seguir contando con el apoyo real¹⁶.

En lo concerniente a la biografía de Murillo, no podemos decir que Ochoa realizara ningún aporte interesante para la historiografía decimonónica dado que, como él mismo reconocía, obtuvo todos los datos enumerados en su artículo del célebre *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*¹⁷ (1800) del pintor, historiador y crítico de arte ilustrado Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829), quien a su vez se basó en lo recogido en el *Museo Pictórico y Escala Óptica*¹⁸ (1715-1724) por el pintor y tratadista Antonio Palomino (1655-1726). De ambos extrajo Ochoa todo lo relativo a la formación de Murillo con

12. CARDERERA, V., “Nobles Artes. D. Juan Carreño de Miranda”, *El Artista*, III, 13, 1836, págs. 146-147.

13. AUTOR DESCONOCIDO, “Bellas Artes. El Duque de Feria recorriendo una plaza, por José Leonardo”, *El Artista*, II, 2, 1836, págs. 13-14.

14. Este paralelismo fue establecido por NAVARRETE, J., “Sevilla en el mes de abril”, *El Orden*, 93, 9 de mayo de 1874, pág. 3. No obstante, el apelativo de Murillo ya había sido empleado once años antes, con motivo de la inauguración de un monumento en Sevilla del que hablaremos más adelante, por GABRIEL, F. de, “Oda”, en VVAA., *Corona poética dedicada al insigne pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo*, Sevilla, La Andalucía, 1863, pág. 65. Esta denominación resulta muy significativa si tenemos en cuenta que una de las claves del murillismo decimonónico consistió en el empleo de esfumaduras doradas que imitaban el denominado estilo vaporoso del Murillo de los últimos años.

15. GARCÍA FELGUERA, M. de los S., “Imágenes de un pintor: la iconografía de Murillo en el siglo XIX”, *Cuadernos de arte e iconografía*, II, 4, 1989, pág. 329.

16. VVAA., *Enciclopedia del Museo del Prado*. III, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, pág. 813 y PUENTE, J. de la, “Innovación y conservadurismo en los Madrazos”, *Goya: Revista de arte*, nº104, 1971, pág. 103.

17. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.

18. Concretamente en *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, el tercer tomo del tratado. PALOMINO, A., *Museo pictórico y escala óptica*. III, Madrid, Imprenta de Francisco Laso, 1724.

su pariente Juan del Castillo (1590-1657) y sobre todo con el pintor Pedro de Moya (1610-1674), “*que volvía de Lóndres con el gusto y hermoso colorido que había aprendido de Van-Dick*”¹⁹, lo que Palomino denominaba “*la buena manera avandicada*”²⁰. También lo concerniente a la poderosa influencia que, una vez asentado en la corte entre 1643 y 1645, ejerció Velázquez sobre él, cuyas lecciones junto con “*el profundo estudio que hizo de su arte en la capital el joven Murillo, le pusieron en estado, cuando volvió á Sevilla, de darse á conocer como uno de los mas sobresalientes artistas de su siglo*”²¹. Asimismo bebe del *Diccionario* de Ceán Bermúdez al hablar, casi con las mismas palabras que este, de los “*tres tiempos*” en que se dividía en su opinión la producción de Murillo: la primera etapa abarcaría desde sus comienzos hasta su regreso a Sevilla en 1645, la segunda desde 1645 hasta 1670, la etapa en la que fue más prolífico, y la tercera desde 1670 hasta 1680, cuando pintó las obras que le dieron la fama con la que pasó a la historia²².

Más interesantes son, desde luego, las aportaciones propias que realizó Ochoa sobre la fortuna crítica de la que gozaba por entonces Murillo tanto en el extranjero como en España. Ya hemos mencionado que los ingleses y los franceses lo admiraban tanto que había pasado a ser en esos países un símbolo de lo español; para los viajeros que recorrían la ciudad del Guadalquivir adquirir un Murillo, o por lo menos una copia suya, era equivalente a comprar un Canaletto (1697-1768) el siglo anterior durante una estancia en Venecia, de aquí que proliferaran tanto las falsificaciones y que los pintores sevillanos de comienzos del siglo XIX lo imitaran como un valor seguro²³. En opinión de Ochoa, gran parte de esa pasión extranjera por Murillo se debió al inmenso número de lienzos suyos existentes en museos y colecciones de otros países como resultado de los expolios realizados en las décadas anteriores, lo que no impedía que en España aún se pudieran admirar gran cantidad de obras del artista tanto en iglesias como en museos:

*Por lo que hace á los extranjeros, puede decirse que le consideran en lo general como el primero de nuestros pintores, y no es extraño que así suceda, pues es el mas conocido de todos, no habiendo acaso en toda Europa un solo museo donde no brille alguna gran composicion de nuestro admirable Sevillano. En el Louvre de Paris hay como hasta media docena de cuadros suyos, tan admirados de todos los inteligentes, que apenas permite acercarse a ellos el numeroso concurso de jóvenes ocupados en copiarlos, que perpetuamente los rodea. Y no solo en los museos públicos se encuentran las producciones de este grande hombre, sino que puede asegurarse que apenas hay galería célebre de pinturas que no posea alguna de este fecundísimo ingenio. A pesar de los muchísimos que han salido de España durante nuestras frecuentes guerras, ¿quién podría ennumerar todos los cuadros de Murillo, que se conservan en las catedrales, los conventos, los palacios y las casas particulares?*²⁴

En cuanto a la recepción de Murillo en nuestro país, no resulta extraño que fuera especialmente palpable en la ciudad de Sevilla a comienzos del reinado isabelino, perdurando hasta bien entrado el siglo

19. OCHOA, E. de, “Murillo”, *El Artista*, I, 14, 1835, pág. 167.

20. PALOMINO, A., op. cit., pág. 358.

21. Actualmente se considera improbable que ese viaje a Madrid fuera realizado por Murillo en una fecha tan temprana. Existen pruebas, en cualquier caso, de que en 1658 estuvo pasando unos meses en la capital, coincidiendo en el círculo artístico al que pertenecía Velázquez con otros artistas andaluces como el mentado Francisco de Zurbarán y Alonso Cano (1601-1667). ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Murillo: Su vida, su arte, su obra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pág. 173. Dicho viaje ha sido documentado por CATURLA, M. L., *Zurbarán: estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1953*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1953, pág. 44.

22. OCHOA, E. de, op. cit., pág. 167.

23. GARCÍA FELGUERA, M. de los S., *La fortuna de Murillo*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1989, pág. 262.

24. OCHOA, E. de, op. cit., pág. 167.

XIX. Ello se debió tanto a esa garantía de calidad que era imitar su estilo a ojos de los artistas que vendían sus obras a los extranjeros como a la formación de los nuevos talentos en la Real Escuela de Tres Nobles Artes, que en 1843 pasaría a ser conocida como la Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel de Hungría y cuyos orígenes, de hecho, se remontan a la academia que el propio Murillo creó en 1660 en la Lonja de Sevilla junto con el mentado Francisco de Zurbarán y Juan de Valdés Leal (1622-1690)²⁵. Dichos artistas decimonónicos solían formarse sistemáticamente en la copia de Murillo²⁶, cuya omnipresencia como artista sevillano por antonomasia le llevó a ser immortalizado en monumentos como el que se encuentra en la Plaza del Museo, realizado por el escultor Sabino Medina (1812-1888) y el arquitecto Demetrio de los Ríos (1827-1892) en 1864²⁷.

En relación con esta preeminencia de lo murillesco en Sevilla, conviene tener en cuenta que unos años antes de que Ochoa escribiera su artículo para *El Artista* había llegado a la ciudad un grupo de jóvenes pintores sevillanos como Antonio María Esquivel (1806-1857) y José Gutiérrez de la Vega (1791-1865) que habían recibido esa formación de la que hemos hablado basada en lo murillesco y con especial querencia por los temas religiosos²⁸. Aunque diferentes en su estilo puesto que Esquivel daba gran importancia al dibujo mientras que Gutiérrez de la Vega poseía una técnica más suelta, compartían rasgos comunes heredados de Murillo como la predilección por los fondos atmosféricos dorados y evanescentes. Estos artistas serían llamados precisamente “*murillescos*” o “*murillistas*” por sus colegas de la capital, no sin un palpable desdén, cuando comenzaron a concurrir con sus obras en certámenes como las exposiciones de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. En este sentido resulta especialmente elocuente el enfrentamiento declarado que se produjo en la de 1842 entre el mentado Esquivel y Federico de Madrazo²⁹, encarnando las dos actitudes opuestas que se estaban dando por entonces entre los pintores españoles románticos: la que trataba de emular a los grandes pinceles nacionales, Murillo en este caso³⁰, y la que perseguía buscar la inspiración en el extranjero, en los nazarenos como Johann Friedrich Overbeck (1789-1869)³¹. Este enfrentamiento adquirió proporciones de polémica al ser recogido por rotativos como *El Eco del Comercio* o *El Corresponsal*, que tanto ambos artistas como sus acólitos usaron para rebatir los argumentos de sus contrincantes³².

Si tenemos en cuenta que los artistas de la capital solían formarse con Velázquez, no es de extrañar que Ochoa, aunque admirara a Murillo, no se mostrara tan apasionado como podría estarlo Esquivel. De nuevo nos encontramos con el consabido amiguismo existente por entonces en los círculos culturales, pues

25. MORENO MENDOZA, A., *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, I, Sevilla, Ediciones Gever, 1991, pág. 222 y BANDA Y VARGAS, A. de la, “La Academia de Murillo”, *Boletín de Bellas Artes*, nº11, 1983, págs. 37-48.

26. GARCÍA FELGUERA, M. de los S., *La fortuna de Murillo...*, op.cit., pág. 262.

27. Posteriormente, en 1871, se dispondría durante el reinado de Amadeo I de Saboya (1845-1890) una copia de este monumento frente a la fachada sur del Museo del Prado, siendo autor del diseño del pedestal el arquitecto Juan José Sánchez Pescador y ejecutor el también arquitecto José Lois e Ibarra. REYERO, C., *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999, págs. 446 y 504. Sobre la gestación del plan para erigir la estatua sevillana, GÁLLEGO, J., “Sevilla y el monumento a Murillo (1838-1861)”, *Goya: Revista de arte*, nº169-171, 1982, págs. 44-51.

28. VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, Enrique Valdivieso, 1981, págs. 34 y 41. Ambos pintores, amigos de además de compañeros, habían viajado juntos a la capital en 1831 para tantear el ambiente antes de trasladarse con sus familias. BANDA Y VARGAS, A. de la, *Antonio María Esquivel. Arte Hispalense*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2002, pág. 33.

29. PARDO CANALÍS, E., “La Exposición de la Academia de San Fernando de 1842”, *Revista de Ideas Estéticas*, XXIV, 95, julio-septiembre de 1966, pág. 221.

30. BANDA Y VARGAS, A. de la, op. cit., pág. 61.

31. DÍEZ, J. L., “Federico de Madrazo, pintor y dibujante”, en DÍEZ, J. L., coord., *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo del Prado, 1995, pág. 46.

32. PARDO CANALÍS, E., op. cit., pág. 221.

al formar parte del clan de los Madrazo por haberse casado con la hija de José y hermana de Federico, lo lógico era que Ochoa se posicionara de parte de su cuñado en esta clase de debates, es decir, en contra de la corriente murillista liderada por su rival Esquivel. Esto no le hizo dejar de apreciar las que eran en su opinión las mayores virtudes pictóricas de Murillo, entre las cuales destacaba la personalidad profundamente religiosa de su pintura, una cuestión que, como hemos dicho, era de gran importancia en la España isabelina, y la dulzura poética de sus composiciones. Nótese por otra parte que Ochoa ponía especial cuidado en hablar en tercera persona, escribiendo que “*todos admiran*” y que “*a todos hechiza*”:

*Hacer en el día el elogio de Murillo seria echar agua al mar: todos admiran su inimitable colorido, la belleza ideal de sus ángeles, la fecundidad infinita de su imiginacion [sic], y sobre todo el carácter profundamente religioso de sus composiciones de asuntos de devocion. A todos hechiza la serena armonía de sus tintas y colores, la indecision de sus perfiles sábia y dulcemente perdidos, y todas las dotes en fin que hacen de él el segundo pintor de nuestra España*³³.

La última frase no deja lugar a dudas sobre las preferencias de Ochoa: según su opinión el primer pintor era Velázquez, un convencimiento decididamente vanguardista por su parte dado que, como explicaremos más adelante, aún tendrían que pasar algunos años para que los gustos estéticos cambiaran en España y las cualidades de la pintura de Murillo que más solían apreciarse palidecieran en comparación con las de Velázquez.

Además de este artículo monográfico de Ochoa, en *El Artista* se habló de Murillo en otras ocasiones, aunque con mayor brevedad. Sirvan como ejemplo las descripciones de cuadros como *Los niños de la concha* (pintado en torno a 1670), al que la revista se refiere como *Jesús y San Juan, niños*³⁴, y *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* (1672)³⁵. Aunque se trate, como decimos, de textos meramente descriptivos en los que no se indicaba claramente su autoría, suponemos que eran de José de Madrazo; el primero aparecía firmado con las iniciales J. M. y V., aunque la de su segundo apellido realmente era A., de Agudo, mientras que el segundo era anónimo pero en sus últimas líneas se remitía de nuevo a la *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España*.

Al hablar de esta *Santa Isabel de Hungría* no podemos pasar por alto la relevancia que había tenido su incorporación en 1815 a los fondos de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, habiendo sido uno de los cuadros del sevillano Hospital de la Caridad que el mariscal Jean de Dieu Soult (1769-1851) había requisado en 1812 y regalado al Musée Napoléon de París, y devuelto a España una vez ascendió al trono Luis Felipe de Orleans (1773-1850) gracias a las gestiones del general Miguel Ricardo de Álava (1770-1843)³⁶. No obstante, Soult seguía contando con una gran colección de cuadros sevillanos robados a sus legítimos propietarios durante su estancia en la ciudad, sobre todo de Murillo y Zurbarán, algunos de los cuales, al pasar a

33. OCHOA, E. de, op. cit., pág. 167.

34. J. M. y V., “Pintura. Jesús y San Juan, niños; por Murillo”, *El Artista*, I, 23, 1835, págs. 265-266.

35. AUTOR DESCONOCIDO, “Bellas Artes. Pintura. Santa Isabel, Reina de Hungría; por Murillo”, *El Artista*, II, 1, 1836, págs. 4-5.

36. STAMPA PIÑEIRO, L., *Pólvora, plata y boleros: memoria de embajadas, saqueos y pasatiempos relatados por testigos combatientes de la Guerra de la Independencia 1808-1814*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2011, pág. 398. Posteriormente, en 1901, este cuadro fue trasladado al Museo del Prado, donde permaneció hasta que las reclamaciones realizadas en 1939 por instituciones hispalenses como la Real Academia Sevillana de Buenas Letras y la Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel de Hungría consiguieron que fuera devuelto a su emplazamiento original, el Hospital de la Caridad, en 1943. VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., “El expolio artístico de Sevilla durante la invasión francesa”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº37, 2009, págs. 264-265.

formar parte del mercado de arte mediante subastas públicas y ventas, contribuyeron a despertar el gusto por esta corriente pictórica en Francia³⁷. Es especialmente conocida la venta en 1852, tras la muerte del mariscal, de la *Inmaculada Concepción* de Murillo también robada al Hospital de la Caridad, obtenida finalmente por el Musée du Louvre por la astronómica cifra de 615.300 francos, nunca antes alcanzada por ningún cuadro³⁸, y superando a las pujas de personalidades como el zar Nicolás I de Rusia (1796-1855) y la propia Isabel II³⁹.

En relación con esto, *El Artista* publicó una breve nota en 1836 informando de que “*Luis Felipe ha comprado para el museo los tres mejores cuadros de la soberbia galería del mariscal Soult: una Virgen de Murillo, el Paralítico y el Leproso del mismo autor*”⁴⁰. De nuevo se hace referencia a obras procedentes del expolio del Hospital de la Caridad, aunque la información que se da es incorrecta puesto que el acuerdo entre Soult y el monarca francés no llegó a buen término⁴¹. Además, las obras que este estaba interesado en comprar fueron realmente la *Curación del paralítico en la piscina* y la *Liberación de San Pedro* (1668), en la actualidad en la National Gallery de Londres⁴² y el Museo del Hermitage de San Petersburgo, respectivamente⁴³. Probablemente Ochoa y Madrazo incluyeron en *El Artista* esta noticia falsa por haber aparecido previamente en la revista francesa *L’Artiste* y dar por hecho que ya se había producido la venta, aunque en ella no se especificaba qué cuadros concretos quería comprar Luis Felipe de Orleans⁴⁴.

Como podemos comprobar, la fortuna crítica de Murillo era a mediados del siglo XIX, coincidiendo con la época en que sus cuadros alcanzaron una tasación más alta, enormemente positiva, pero a medida que el Romanticismo daba paso al Realismo en el ámbito artístico la figura de Velázquez comenzó a hacerle sombra. El interés cada vez mayor que existía por la pintura de historia hizo que lienzos velazqueños como *La rendición de Breda* (1634-1635), al que nos referiremos más adelante, fueran tomados como referentes indiscutibles⁴⁵. Al mismo tiempo, la extraordinaria importancia que la religiosidad había tenido en la época

isabelina dio paso en el último tercio del siglo XIX a una mentalidad más laica, para la cual la reproducción exagerada que se había llevado a cabo por medio de la imprenta de las imágenes más prototípicas de Murillo, esto es, las Vírgenes y los cuadros devocionales⁴⁶, convertía a su pintura en algo remilgado y en cierto modo cursi. Mientras que el “*pintor del cielo*” había demostrado ser capaz de plasmar lo bello y lo delicado, el “*pintor del suelo*” empezaba a hacer las delicias de los entendidos con sus retratos realistas de personajes del pueblo, enanos y bufones, por no hablar de que su técnica más suelta y vanguardista atrajo la atención de pintores como Édouard Manet (1832-1883) que vieron en él todo un referente para el Impresionismo⁴⁷.

Prueba de hasta qué punto Velázquez se había consagrado en las últimas décadas de la centuria decimonónica como el pintor del Siglo de Oro por antonomasia es el hecho de que en 1899 se decidiera dedicar a sus cuadros el espacio expositivo más importante del Museo del Prado, el antiguo Salón de la Reina Isabel situado perpendicularmente al cuerpo longitudinal del edificio que había inaugurado José de Madrazo en 1853⁴⁸ y que a raíz de la instalación de los lienzos velazqueños pasó a ser conocido como Sala de Velázquez o, como se lo denomina popularmente, Sala de las Meninas⁴⁹. Este honor no dejaba de ser una de las conclusiones más lógicas de la proliferación de estudios sobre su persona y su arte que se habían realizado entre 1883 y 1905, como los de Charles B. Curtis (1827-1905) en 1883⁵⁰, Gregorio Cruzada Villaamil (1832-1884) en 1885⁵¹, Carl Justi (1832-1912) en 1888⁵², Aureliano de Beruete y Moret (1845-1912) en 1898⁵³, Jacinto Octavio Picón (1852-1923) en 1899⁵⁴, Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) en 1899⁵⁵ y Walther Gensel (1870-1910) en 1905⁵⁶. Además de estas monografías que pronto consiguieron traducciones a otros idiomas, tanto en el caso de las redactadas por autores españoles como en las extranjeras⁵⁷, la labor realizada por la prensa artística decimonónica supuso un punto de inflexión en el desencadenamiento de la fiebre velazqueña. En este sentido *El Artista* demostró ser una auténtica pionera al considerarle, en la tempranísima fecha de 1835-1836, uno de los exponentes más importantes de la Historia del Arte español.

37. GONCHAROVA, T., “La colección del mariscal Soult y el descubrimiento del arte español en Francia”, en MATA INDURÁIN, C. y MOROZOVA, A, coords., *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*. BIADIG: Biblioteca áurea digital, XXVIII, Pamplona, GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra), 2015, pág. 85.

38. VVAA., *Bartolomé Esteban Murillo, 1617-1682: Exposición: Museo del Prado, Madrid, 8 de Octubre-12 de Diciembre 1982*, Royal Academy of Arts, 15 de Enero-27 de Marzo 1983, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pág. 248.

39. CANO RIVERO, I., “Seville’s Artistic Heritage during the French Occupation”, en O’NEILL, J. P., coord., *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2003, pág. 113. También este cuadro acabó regresando a nuestro país, siendo adquirido en 1941 como parte de un intercambio de obras de arte entre el régimen franquista y la Francia de Vichy con el que también fueron recuperadas obras arqueológicas como la Dama de Elche y algunas de las piezas del Tesoro de Guarrazar. Esas obras pasaron al Museo Arqueológico Nacional, mientras que el cuadro de Murillo se instaló en el Museo del Prado, sin volver en este caso a su emplazamiento sevillano original. VELARDE FUERTES, J., “Una nota sobre la recuperación de la Inmaculada de Murillo”, *Altar Mayor*, nº144, 2011, págs. 1165-1166.

40. AUTOR DESCONOCIDO, “Variedades”, *El Artista*, II, 10, 1836, pág. 120.

41. CANO RIVERO, I., op. cit., pág. 113.

42. Este cuadro fue comprado a Soult en 1847 por el marchante escocés William Buchanan para el coleccionista inglés George Tomline (1813-1889). Cuando este murió cambió de propietario en varias ocasiones hasta que en 1950 fue finalmente adquirido por la National Gallery. BUCHANAN, W., *William Buchanan and the 19th Century Art Trade: 100 letters to his agents in London and Italy*, Londres, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1982, pág. 493 y HELLWIG, K., “La recepción de Murillo en Europa”, en NAVARRETE PRIETO, B. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., coords., *El joven Murillo*, Madrid, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Junta de Andalucía, 2010, pág. 112.

43. De la adquisición de este cuadro se hizo cargo Fiodor Bruni (1799-1875), pintor y director del Hermitage, que lo adquirió por 151.000 en la misma subasta de 1852 en la que la Inmaculada de Murillo alcanzó un precio astronómico. KAGANÉ, L. L., *La pintura española del Museo del Ermitage: siglos XV a comienzos del XIX: historia de una colección*, Madrid, Fundación El Monte, 2005, pág. 337.

44. S.-C., “Galerie de tableaux du Maréchal Soult. Murillo”, *L’Artiste*, I, 11, 1836, págs. 38-42.

45. En relación con esta recepción de Velázquez por parte de los propios artistas decimonónicos españoles, GARCÍA FELGUERA, M. de los S., “Locos por Velázquez: «talleres de artistas en el siglo XIX»”, *Actas del Symposium Internacional Velázquez* (Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999), Sevilla, Junta de Andalucía, 2004, págs. 273-280.

46. CARRETE PARRONDO, J., “El grabado de reproducción: Murillo en las estampas españolas”, *Goya: Revista de arte*, nº169-171, 1982, pág. 138.

47. GARCÍA FELGUERA, M. de los S., *La fortuna de Murillo...*, op.cit, págs. 265-266. Esta misma autora se ha ocupado de analizar la influencia ejercida por los pintores españoles del Barroco en GARCÍA FELGUERA, M. de los S., *Viajeros, eruditos y artistas: los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1991. En cuanto a la conexión entre Manet y Velázquez, uno de los estudios de indiscutible referencia es el de LAMBERT, E., “Velázquez y Manet”, *Goya: Revista de arte*, nº 37-38, 1960, págs. 134-137.

48. En el momento de dicha inauguración la sala poseía una abertura central con una barandilla que permitía observar las obras del piso de abajo, aunque posteriormente se dispuso un suelo intermedio que separaba dos estancias, la inferior dedicada a esculturas y la superior, en la que se encuentran actualmente los cuadros de Velázquez, a pinturas. GÉAL, P., “El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)”, *Boletín del Museo del Prado*, XIX, 37, 2001, págs. 143-172.

49. PORTÚS PÉREZ, J., “La Sala de las Meninas en el Museo del Prado: o la puesta en escena de la obra maestra”, *Boletín del Museo del Prado*, XXVII, 45, 2009, págs. 100-101.

50. CURTIS, C. B., *Velázquez and Murillo. A descriptive and historical catalogue*, Nueva York y Londres, J. W. Bouton y S. Low, Marston, Searle y Rivington, 1883.

51. CRUZADA VILLAAMIL, G., *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez. Escritos con ayuda de nuevos documentos*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1885.

52. JUSTI, C., *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn, Cohen, 1888.

53. BERUETE Y MORET, A., *Velázquez*, París, Librairie Renouard, 1898.

54. PICÓN, J. O., *Vida y obras de don Diego Velázquez*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1899.

55. MESONERO ROMANOS, R. de, *Velázquez fuera del Museo del Prado: apuntes para un catálogo de los cuadros que se le atribuyen en las principales galerías públicas y particulares de Europa*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1899.

56. GENSEL, W., *Velazquez: des Meisters Gemälde*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1905.

57. PORTÚS, J., “Diego Velázquez, por Diego Angulo”, en VVAA., *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, págs. 38-39. Cabe destacar en relación con este tema la obra de GAYA NUÑO, J. A., *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1963.

De nuevo fue Ochoa el autor de los dos artículos más importantes dedicados a Velázquez en esta revista. Realmente se trata de un mismo estudio dividido en dos partes que vieron la luz en el primer y el segundo número de *El Artista*, un detalle que en sí mismo pone de manifiesto hasta qué punto sus directores lo consideraban uno de los principales laureles de la pintura española. Para narrar sus avatares biográficos se basó de nuevo en Ceán Bermúdez y en Antonio Palomino, amén de consultar una fuente coetánea a Velázquez que evidentemente no podía ser pasada por alto: el tratado *El Arte de la Pintura, su antigüedad y su grandeza*⁵⁸ (1649) de su suegro y maestro Francisco Pacheco (1564-1644). Nuevamente nos encontramos con que los acontecimientos de la vida y trayectoria artística de Velázquez, si bien narrados por Ochoa de acuerdo con las características recurrentes del método biográfico, no revisten tanto interés como sus propias opiniones acerca del artista. Es especialmente interesante que lo considere “*el pintor mas esclarecido que ha producido nuestra patria*” y que se lamente, casi medio siglo antes que los estudiosos a los que hemos hecho referencia, de que “*no se hace hoy generalmente en España tanta cuenta como se debiera [de Velázquez], si consideramos que su nombre merece ser tan popular entre los españoles como lo son los de Cervantes y Calderon*”⁵⁹. El carácter vanguardista de estas opiniones en la década de 1830 resulta incuestionable, así como admirable el deseo de Ochoa de “*contribuir en lo posible á generalizar la fama de este grande hombre*”⁶⁰, principalmente porque su capacidad para escapar de las normas establecidas y crear su propio estilo era, a ojos de un adalid del Romanticismo como Ochoa, digna del mayor mérito. En relación con esto último decía:

*Si Velazquez hubiera seguido los consejos de lo que le decían que imitase á otros artistas, se diria en el dia hablando de él, con no poca frialdad, que fue un pintor bastante bueno; que fue un excelente imitador; pero no se diria, como se dice viendo sus producciones, que fue un genio creador, una inteligencia divina y en fin un objeto de orgullo para todos los españoles. Porque digan lo que quieran los hombres de limitado entendimiento, un imitador no será nunca mas que un imitador y por consiguiente un hombre mediano, lo cual en lenguaje artístico equivale como todo el mundo sabe á malo*⁶¹.

Asimismo, en la segunda parte de su estudio Ochoa, además de seguir narrando los hitos biográficos de Velázquez, vuelve a hacer hincapié en su originalidad al retratar a personajes que, como los enanos Maribárbola y Nicolasito Persutato (1635-1710) en *Las Meninas* (1656), “*se hacen notables por su nunca vista fealdad*”⁶². Esta fue según él una de las razones de que dicho cuadro fuera tenido por personajes como el pintor Luca Giordano (1634-1705) por “*la teología de la pintura*”⁶³, pese a que Ochoa asegurara a renglón seguido que “*nosotros no conocemos cuadro ninguno superior á la Rendicion de Breda*”⁶⁴. Federico de Madrazo compartía con su colega y cuñado esta predilección, lo que queda patente en otro artículo de *El Artista* que dedicó a comparar los estilos de Velázquez y de Rubens. Se trata de una cuestión sobre la que Ochoa no había opinado demasiado, sabedor probablemente de que Madrazo, consumado copista del pintor sevillano en las

58. PACHECO, F., *El Arte de la Pintura, su antigüedad y su grandeza*, Sevilla, Imprenta de Simón Fajardo, 1849.

59. OCHOA, E. de, “Velázquez I”, *El Artista*, I, 1, 1835, pág. 6.

60. Ibídem.

61. Ibid, pág. 7.

62. OCHOA, E. de, “Velázquez II”, *El Artista*, I, 2, 1835, pág. 13.

63. GONZÁLEZ ASENJO, E. y GIORDANO, L., *Luca Giordano y España*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pág. 154. De nuevo fue Palomino, en cuyo tratado hemos dicho que se basó Ochoa, quien atribuyó dicha sentencia a Giordano. CHECA CREMADES, F., *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), 2003, pág. 64.

64. Ibídem, pág. 14.

salas del Prado, estaba capacitado para emitir un juicio de valor mucho más acertado al respecto precisamente por su condición de pintor.

En efecto, en su artículo este último, que acabaría recibiendo un notable influjo velazqueño en cuadros de su etapa romántica y realista e incluso en obras tempranas como el retrato de Federico Flórez (1842)⁶⁵, sostenía que, aunque los méritos de ambos artistas eran incuestionables, resultaba más sencillo para los jóvenes pintores imitar en sus comienzos a Rubens porque en él “*se vé por decirlo asi la anatomia del colorido*”, algo que no podía decirse de Velázquez “*cuyas tintas mudas y cuyo toque franco son muy dificiles de copiar*”⁶⁶. Esto último tiene especial significado considerando el tiempo que, como hemos adelantado, dedicó Madrazo a copiar obras de Velázquez en el Museo del Prado. También él valoraba como una de sus principales cualidades su extraordinario talento a la hora de representar la realidad:

*Las composiciones de Velazquez son naturales y sencillas, su dibujo es correcto, los semblantes y espresion de sus personajes sumamente variados; cuidaba poco de los detalles, atendia mucho al efecto, sin dejar nunca de ser natural; conocia como ninguno la perspectiva aerea. El que se detenga á mirar con atencion cualquiera de sus cuadros, llegará á figurarse que lo que está viendo es la realidad, se olvidará enteramente de que lo que tiene delante de los ojos es un lienzo pintado. Este es quizá el único pintor de quien puede decirse con verdad, que en sus cuadros no se vé la paleta*⁶⁷.

Asimismo Madrazo sostenía que tanto Velázquez como Rubens compartían esa personalidad propia tan admirada por Ochoa y por él, reconociendo que cada uno poseía cualidades y virtudes, presentes por ejemplo en *La rendición de Breda* del primero y *El jardín del amor* (1633) del segundo, que denotaban su profunda originalidad. Resulta especialmente interesante la valoración tan positiva que realiza de *La rendición de Breda* dado que, con excepción del escritor, jurista y político ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), pocos autores españoles anteriores al Romanticismo habían dedicado alabanzas a dicho lienzo por considerar que existían entre otras cosas incorrecciones en cuanto a la disposición de las lanzas⁶⁸. “*La ilusión es en este cuadro tan completa como pueda ser*”, afirmaba en cambio Jovellanos en 1789, “*y si hay magia en la pintura, seguro que ningún pincel más mágico que el de Velázquez*”⁶⁹. Madrazo recoge su testigo tildando de ignorantes a los que habían despreciado el cuadro solo por ese detalle, reconociendo que en su opinión sí podía ser considerado un defecto, pero añadiendo a renglón seguido que aquello no hacía de *La rendición de Breda* un cuadro impropio de un gran maestro:

Los que critican por egemplo á Velazquez en su Rendicion de Bredá que las lanzas están demasiado paralelas, y que hacen mal efecto, no saben lo que se hablan. Nosotros dirémos á estos señores que no se ocupan mas que en buscar pelillos que criticar; que vale mas una obra de cualquier clase que sea, que tenga grandes bellezas y grandes defectos, que otra que no tenga ni lo uno ni lo otro, y concluiremos diciendo por regla general, que puede aplicarse á todos los grandes maestros en cualquiera de las bellas artes, que cuando nos

65. Es especialmente significativo en este sentido el empleo por parte de Madrazo de colores plateados en los fondos de algunos de sus cuadros como el mentado de Flórez, así como la realización de unos paisajes parecidos a los de la Sierra de Guadarrama que Velázquez había plasmado en sus retratos reales. DíEZ, J. L., “Catálogo”, en DíEZ, J. L., coord., *Federico de Madrazo y...*, op.cit., pág. 180.

66. MADRAZO, F. de, “Pintura. Velázquez-Rubens”, *El Artista*, I, 22, 1835, pág. 253.

67. Ibídem.

68. VOSTERS, S. A., *La rendición de Bredá en la literatura y el arte de España*, Londres, Tamesis Books Limited, 1973, pág. 131.

69. JOVELLANOS, G. M. de, “Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado «La familia»”, en SOMOZA, J., *Jovellanos. Nuevos datos para su biografía*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1885, pág. 150.

*paramos delante de un cuadro de Velazquez y le consideramos bien, nos parece este pintor superior á todos los demás, y que, cuando nos detenemos á ver el jardín de amor, ú otro por este estilo de Rúbens, nos sucede lo mismo; y que por consiguiente creemos escusado decir cual es el mejor de los dos, porque cada uno tiene su estilo particular y sus bellezas respectivas, y porque semejantes comparaciones nos parecen tan inútiles como ridículas*⁷⁰.

Independientemente de que se estuviera refiriendo a pintores del Siglo de Oro, esta consideración final de Madrazo resulta profundamente romántica puesto que uno de los principales postulados del ideario de dicho movimiento era la defensa de la libertad del artista, de ahí las valoraciones tan positivas que se realizaban de aquellos que eran capaces de plasmar su propia personalidad en sus creaciones. Si la originalidad merecía ser tenida por un requisito *sine qua non* para alcanzar la gloria entre los románticos, no cabe duda de que Velázquez tenía méritos más que suficientes para convertirse en uno de los grandes genios de la pintura española, como efectivamente sucedió a medida que avanzaba la centuria decimonónica. Las mismas valoraciones se encuentran presentes en los artículos dedicados a lienzos como *Felipe III a caballo* (1634-1635)⁷¹ y *Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, a caballo* (en torno a 1636)⁷², aunque de nuevo estemos ante unos textos que ponen el acento en la mera descripción de esos cuadros.

Las conclusiones que alcanzamos al término de la presente investigación resultan muy elocuentes. No cabe duda, en primer lugar, de que la prensa artística isabelina fue una excelente receptora de las disquisiciones, debates e intercambios de opiniones que se produjeron entre los artistas en la época en que vieron la luz. En este sentido en *El Artista* aparecen plasmadas las diatribas existentes por entonces en torno a Murillo y a Velázquez, concretamente lo relativo a la preeminencia de uno con respecto al otro y los cambios que hemos explicado que se producirían a este respecto conforme avanzara la centuria decimonónica. Como no podía ser de otra manera, esta revista coincidía con la opinión generalizada por aquel entonces según la cual ambos pintores merecían ser tenidos por los más admirables que había dado España a las Bellas Artes, si bien resulta evidente que el vanguardismo de *El Artista* al decantarse por Velázquez en la temprana fecha de 1835 demuestra que se trataba de un medio realmente pionero, adelantándose casi un tercio de siglo, como hemos dicho, a los primeros estudiosos que contribuyeron a revalorizar de manera progresiva la importancia de Velázquez como un gran maestro.

Al mismo tiempo, la predilección de Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo por este artista *avant la lettre* no era ajena al amiguismo característico de las revistas fundadas por y para los artistas, en las que inevitablemente, tanto por la juventud de sus directores como por la necesidad de promocionarse unos a otros en los inicios de sus respectivas carreras, no era extraño que se dirigieran alabanzas desmesuradas a algunos y se criticara enconadamente a otros. En este caso, el posicionamiento de ambos entre los partidarios de Velázquez no obedecía solo a sus gustos personales sino también a la situación que estaba atravesando la pintura española, con la coexistencia de esas dos corrientes de las que también hemos hablado, la encabezada por Esquivel que seguía la estela de Murillo y la encabezada por Federico de Madrazo que apostaba en cambio por una influencia romántica centroeuropea. Es comprensible que Madrazo, y también Ochoa como cuñado

70. MADRAZO, F. de, op. cit., pág. 253.

71. J. M. y V., "Retrato a caballo de Felipe III por Don Diego Velázquez de Silva", *El Artista*, I, 19, 1835, págs. 218-219.

72. J. A. C.-B., "Retrato del Conde-Duque de Olivares, por Don Diego Velázquez de Silva", *El Artista*, II, 9, 1836, pág. 97.

y amigo suyo, encontraran más digno de imitación a Velázquez pese a repetir una y otra vez que la copia nunca haría grande a un artista, insistencia en la que de nuevo se encuentra presente una crítica a Esquivel y los pintores "murillistas".

El hecho de que Velázquez renunciara a esa mera copia, que demostrara poseer una personalidad única, era uno de los aspectos de su pintura más valorados por estos dos autores por coincidir con la defensa a ultranza de la originalidad por parte de los románticos. En el caso de Murillo, aunque reconocían que carecía de la personalidad de Velázquez encontraban meritorias otras características distintas, como su destreza a la hora de plasmar la belleza y la delicadeza y, algo que también es propio de la España de Isabel II, su don natural para los temas religiosos que tanto interesaban por entonces. Con independencia de sus preferencias, lo que resultaba incuestionable es el importante papel desempeñado por estas revistas como difusoras de los estudios sobre Bellas Artes entre el gran público, permitiendo que los análisis, debates e intercambios de opiniones que hasta entonces se habían quedado en el ámbito más exclusivista de las academias, las sociedades, los liceos, etc., pasaran a estar al alcance de cualquier amante de las artes.

Fecha de recepción: 10/03/2015

Fecha de aceptación: 24/06/2015